



L'expérience " artiste " dans une favela de Rio de Janeiro

Nicolas Bautès

► To cite this version:

Nicolas Bautès. L'expérience " artiste " dans une favela de Rio de Janeiro. Cahiers de géographie du Québec, 2010, 54 (153), pp.471-498. halshs-00649896

HAL Id: halshs-00649896

<https://shs.hal.science/halshs-00649896>

Submitted on 9 Dec 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'expérience artiste dans une favela de Rio de Janeiro

An "Artist" Experience of Life at a Favela in Rio de Janeiro

La experiencia "artista" en una favela de Rio de Janeiro

Nicolas Bautès

UMR CNRS ESO-Université de Caen (France)

nicolas.bautès@unicaen.fr

Résumé

Dans le contexte de métropoles de plus en plus tournées vers la valorisation de leurs singularités patrimoniales émergent de nouvelles formes d'interventions portées par des mouvements de résistance utilisant l'art et la culture comme supports de contestation et de revendication citoyenne. Ce phénomène, observé dans des métropoles d'espaces riches ou pauvres sans distinction, inspire l'étude d'une initiative artistique menée dans la favela de Morro da Providência, à Rio de Janeiro, de son caractère multiforme et des rapports complexes qu'elle établit avec les lieux. Cette expérience « artiste », par la médiation du lieu rendue possible par l'usage des médias et par un jeu d'images permet-elle de faire entendre des sujets, que ce soit l'artiste ou l'habitant, ou au contraire doit elle être caractérisée comme éphémère, et ainsi se voir limitée dans sa capacité de remise en cause politique ?

Mots-clés

Artivisme, expérience, sujet, lieu, esthétique, favela, Rio de Janeiro

Abstract

Emerging from a backdrop of metropolises oriented more and more towards promoting the singularities of their heritage, are new forms of interventions, crafted by resistance movements using art and culture to support protests and demands by city-dwellers. This phenomenon, observed both in rich and poor spaces, is the inspiration for a study of an artistic initiative carried out in the favela of Morro da Providência, in Rio de Janeiro, and exhibiting the multiple forms and complex relationships it has with the places investigated. But does this "artist" experience, mediated by the use of the press and actualized by the interplay of imagery, provide the subject – an artist or inhabitant – with an opportunity to be heard? Or, in contrario, should this experience be considered as an ephemeral curbing the subject's ability to challenge politics?

Keywords

Artivism, experience, subject, place, aesthetics, favela, Rio de Janeiro

Resumen

Del contexto de metrópolis emergen nuevas formas de intervención orientadas cada vez más hacia la valorización de sus singularidades patrimoniales. Estas son la obra de movimientos de resistencia que utilizan el arte y la cultura como base de contestación y reivindicación ciudadanas. Este fenómeno, observado en las metrópolis de espacios indistintamente ricos o pobres, inspira el estudio de una iniciativa

artística realizada en la favela Morro da Providência, en Rio de Janeiro. Se tiene en cuenta el carácter multiforme de esa iniciativa y las relaciones complejas que ella establece con los lugares. Esta experiencia “artivista”, gracias a la mediación del lugar lograda por los medios información y juego de imágenes, permitirá escuchar artistas y habitantes o, al contrario, sería efímera y tendría capacidad limitada al cuestionamiento político?

Palabras claves

Artivismo, experiencia, sujeto, lugar, estética, favela, Rio de Janeiro.

Comme d'autres métropoles latino-américaines, Rio de Janeiro connaît depuis le milieu des années 1980 une dynamique de récupération et de restructuration de ses quartiers centraux. Cette « tonique d'interventions » (Rabha, 1985) qui n'a depuis lors cessé de s'accélérer, se traduit notamment par des initiatives publiques en direction de la conservation et de la valorisation du patrimoine culturel qui singularise son noyau ancien, et par des programmes œuvrant à la réhabilitation de zones entières parmi lesquelles figurent la zone portuaire et plusieurs favelas (*Favela Bairro*ⁱ, *P.A.C*ⁱⁱ).

Ce mouvement en direction d'espaces jusqu'ici largement laissés en déshérenceⁱⁱⁱ s'inscrit dans une volonté de redynamisation de la ville post-industrielle, envisagée au travers de la concentration d'activités relevant de l'économie culturelle (Scott et Leriche, 2005^{iv}). Cette dynamique revêt un enjeu majeur dans la zone portuaire de Rio de Janeiro, à la fois en termes d'aménagement et en regard de la situation de pauvreté ou de marginalité^{iv} dans laquelle se trouvent de nombreux habitants des quartiers alentour. Sur un plan fonctionnel et économique, la zone portuaire est un espace stratégique pour la métropole. Adjacente au centre financier et de services et principale entrée de la ville, elle présente une vaste superficie (317 ha) d'édifices souvent désaffectés, propice à une reconversion urbaine^v. Tout comme d'autres espaces portuaires, à l'exemple de ceux de Barcelone, de Lisbonne ou, en Amérique latine, de Puerto Madero à Buenos Aires ou encore de Belém dans l'Etat brésilien du Pará, la reconversion est engagée au moyen de l'implantation de nouvelles activités économiques, résidentielles et touristiques. À Rio, cette initiative, portée par la Municipalité, doit compter avec la prise en compte des sentiments et, souvent, de la réalité des problèmes de précarité de logement et d'emploi pour les habitants. Les quartiers portuaires de Gamboa, Saúde, Santo Cristo comptent en effet parmi ceux où les indicateurs de développement humain sont les plus faibles de la ville. La zone compte en outre plusieurs espaces d'habitat illégal, entrepôts squattés et favelas, considérés comme marginalisés pour le caractère irrégulier de leur occupation et pour la forte concentration de populations issues des couches les plus modestes de la ville.

La réussite du plan de reconversion en cours de la zone portuaire de Rio de Janeiro, récemment baptisé *Porto Maravilha*^{vi} et plus largement celle qui s'inscrit dans l'organisation des prochains Jeux Olympiques de 2016, passe dès lors par une attention spéciale en direction des populations les plus défavorisées. Celles-ci se voient en effet largement comme des victimes de ces profondes transformations, soit parce qu'elles prévoient leur possible délogement, soit parce que les espaces en cours de rénovation sont en grande partie destinés au logement et à la consommation de couches sociales

plus aisées. Au cœur des controverses suscitées par ces projets figure la peur de pertes matérielles, mais aussi celle des droits de participer en tant que citoyens aux décisions et aux dynamiques économiques et urbaines. Le danger de la mise à l'écart de populations déjà largement marginalisées obligerait une réflexion approfondie sur la mise en œuvre de dispositifs favorisant l'accès à une citoyenneté plus effective et au droit à la ville, à la démocratie et la justice urbaine pour tous. Sans cela, l'issue de ce projet, comme celle de bien d'autres par le passé, conduirait à affirmer des inégalités et une pauvreté urbaine déjà fortes, renforçant la violence armée tant redoutée à Rio de Janeiro^{vii}.

Face à cela, et après avoir longtemps largement subi les initiatives mises en œuvre par les pouvoirs publics, certains regroupements d'habitants tendent aujourd'hui à s'impliquer dans des mouvements de résistance contre la criminalisation de la pauvreté et contre « la logique implacable de la ville-entreprise et de la ville-marchande » (F.U.M., 2010)^{viii}. Les efforts portés dans cette direction tendent à se multiplier dans les quartiers du centre et de la zone portuaire de Rio de Janeiro. Ces revendications n'envisagent souvent pas d'influer directement sur les projets d'aménagement au moyen d'affrontements directs ou de manifestations. Conscients de l'importance grandissante de la culture dans les dynamiques urbaines, ils envisagent de nouvelles formes de revendication, mettant en œuvre une série d'initiatives qui mobilisent la création artistique comme mode de contestation dans l'espace public. En cela, elles s'inscrivent tant dans le champ de l'art et de la création que dans celui du politique.

Ces mouvements émanant d'acteurs très divers tendent à révéler la manière dont est envisagée la participation de certains espaces marginaux ou périphériques « aux négociations identitaires que les médias et l'industrie culturelle mettent en scène pour attribuer un nouveau sens à la relation centre/périphérie et aux processus d'inclusion/exclusion » (Villaça, 2008 : 75). La valorisation d'éléments matériels et immatériels associés au patrimoine urbain concerne en effet aussi de plus en plus des « créativités périphériques » (Villaça, *Ibid.*), portées par des groupes qui, à Rio, se revendiquent comme les principaux représentants de ce qu'A. Bosi désigne comme la « culture populaire brésilienne » (2000)^{ix}. Certains mouvements, comme l'association *Batucada*, œuvrent ainsi à la reconnaissance de la singularité culturelle des habitants des quartiers portuaires, centraux dans l'histoire urbaine de Rio^x. C'est aussi le cas du « Mouvement Noir » (*Movimento Negro*) qui lutte à l'échelle locale et nationale contre la discrimination raciale et ses effets dans l'exercice démocratique, notamment au moyen de l'organisation, lors de la journée de la conscience noire (*Consciência Negra*) célébrée le 20 novembre, d'un défilé et de concerts sur la place Maúa (quartier de Saúde), en hommage à Zumbi dos Palmares, l'un des leaders de la lutte contre l'esclavagisme au Brésil.

De telles initiatives sont parvenues, dans un passé récent, à la fois à rendre visible leurs causes au moyen de l'organisation d'événements festifs, de la création de produits souvent issus du commerce solidaire et, ou d'une mobilisation, à remettre en cause des projets d'envergure^{xi}. Néanmoins, en dépit de leur reconnaissance officielle par les pouvoirs publics brésiliens, ces mouvements sont l'objet d'une forte instrumentalisation par la société dominante, donnant plus lieu à une récupération politique qu'à de véritables avancées contre la discrimination à l'œuvre en direction des minorités – afro-descendantes ou indiennes - au Brésil.

Pour le chercheur, l'étude de la dynamique de ces formes d'expression contestataire par la culture permet d'envisager un renouvellement de l'analyse des mouvements sociaux urbains. Ceux-ci témoignent de la diversité des manières selon lesquelles la culture est l'objet d'appropriations et de réinterprétations qui à la fois nourrissent les revendications sociales et la contestation, et contribuent à générer de nouvelles initiatives économiques. Les modalités d'actions structurées autour des singularités culturelles et patrimoniales sont ainsi remarquables par leur double inscription dans le champ du politique et dans celui de l'économie culturelle, phénomène caractéristique, selon A. J. Scott (Scott, 1991), du mouvement actuel de globalisation.

Le travail du photographe français JR en 2008 dans la favela Providência, située sur un morne (*morro*) de la zone portuaire de Rio de Janeiro, s'inscrit de manière singulière dans ce processus. Il s'apparente à une initiative exogène portant la cause de groupes locaux, cherchant à relayer et à se faire l'écho de leurs mouvements de revendication. En cela, il interroge la portée et les logiques inhérentes à une création artistique inscrite entre art et engagement politique, et se déployant dans et avec l'espace. Ce dernier, à la fois support, lieu de l'expérience, est porteur de sens à la fois pour l'artiste, pour les participants à sa production, et pour les spectateurs. L'expérience est, enfin, relation et lien révélés par la production esthétique, les médias intervenant pour accélérer sa mise en images. La dynamique activiste mobilise et produit des images et des discours qui visent à susciter de nouvelles représentations non seulement de la favela mais, plus largement des espaces de marges que sont les favelas.

Parce qu'elle n'apparaît pas « réductible à de pures applications de codes intériorisés ou à des enchaînements de choix stratégiques faisant de l'action une série de décisions rationnelles » (Dubet, 1995 : 91), la création ici soumise à l'analyse est approchée au moyen de la notion d'expérience. Comme le souligne François Dubet, l'expérience sociale combine plusieurs logiques d'action : elle « engendre nécessairement une activité des individus, une capacité critique et une distance à eux-mêmes. Mais la distance à soi, celle qui fait de l'acteur un sujet est (...) socialement construite dans l'hétérogénéité des logiques et des rationalités de l'action » (Dubet, 1995 : 92). Inachevée, opaque, l'expérience artistique est « une façon de construire le monde ». Elle « flotte entre divers univers de référence » et évoque une hétérogénéité du "vécu" (*ibid.*).

L'étude de cette action voulue résistante et de son écho dans et autour de cette favela de la zone portuaire de Rio engage un questionnement à plusieurs niveaux. Le propos se déroulera en trois parties.

La première revisite le contexte de transformations dans lequel est inscrite la zone portuaire de Rio de Janeiro et, avec elle, la favela Morro da Providência. Elle éclaire le contexte dans lequel émerge l'expérience artistique, et les choix qui ont conduit l'artiste à intervenir dans cette favela. Nul doute que la décision d'intervenir dans cet espace réside, en partie du moins, dans le fait que la favela est située dans des lieux en cours de transformations, visibles depuis le reste de la ville, ce qui positionne l'artiste comme relais d'une médiatisation déjà engagée par la municipalité.

En présentant l'artiste et sa démarche d'ensemble, la deuxième partie interroge à la fois les intentions qui motivent le sujet et ses relations aux lieux, et la nature de son intervention. Ces motivations sont analysées au moyen des discours de l'artiste sur son œuvre et par un bref retour sur son itinéraire artistique. S'engage-t-il comme sujet

agissant, conscient de sa position vis-à-vis des espaces sociaux dans lesquels il s'insère de manière temporaire ? Son action relève-t-elle de ses propres subjectivités, liées au contexte spatial dans lequel il intervient, et d'intérêts esthétiques qui tiennent à la fois d'une volonté de se construire en tant qu'artiste et de se positionner sur la scène publique politique et économique ? Ces questionnements interrogent de manière plus large la place de l'artiste dans la cité, et la démarche « activiste » en particulier. Il conviendra ainsi de proposer des éléments de cadrage de cette forme spécifique d'action, à la fois artistique et activiste.

Se plaçant du côté de l'expérience, qui trouve sa matérialité dans une création inscrite dans un contexte spatial spécifique, la troisième partie analyse ces actions dans leur capacité à transcender les représentations que d'autres sujets, ceux qui vivent au quotidien dans cet espace ou le public spectateur proche ou lointain, ont d'eux-mêmes et de leurs espaces de vie. Leur apparaissent-elles comme des possibilités inédites de médiatisation de leurs conditions, permettant en cela d'envisager un possible relais ou une continuité ? Au contraire révèlent-elles, comme c'est le cas des projets portés par la municipalité, une mobilisation des lieux et des habitants de la favela à des fins de reconnaissance ? La discussion invite à étudier la manière dont ces actions qui, au moyen d'un jeu de médiations et de médiatisations, permettent d'articuler la sphère publique, les industries culturelles et les subjectivités et nous offrent de saisir à la fois la conflictualité des rapports sociaux dans le champ culturel et les dimensions politiques des imaginaires individuels et collectifs (Macé, 2006).

La présente contribution s'appuie sur plusieurs séries d'enquêtes, effectuées entre 2005 et 2009. Ces travaux de terrain ont d'abord consisté à éprouver, au travers d'entretiens et de questionnaires soumis à 96 ménages de la favela, les modalités d'appropriation du programme Favela-Bairro et du projet de « musée à ciel ouvert » mis en œuvre par la municipalité en 2006 dans le Morro da Providência^{xii}. La suite de ce travail a donné lieu à trois séjours, effectués en 2007, 2008 et 2009, au cours desquels plusieurs entretiens compréhensifs ont été conduits auprès de l'artiste JR et d'habitants.

LA FAVELA AU CŒUR DES DYNAMIQUES URBAINES DE RIO DE JANEIRO

L'expérience artistique de JR ne peut être analysée que dans le contexte spatial au sein de laquelle elle s'inscrit. En effet, elle prend place dans un contexte marqué par l'insertion de la favela et, avec elle, de l'ensemble de la zone portuaire, dans une dynamique transformatrice au cœur de laquelle figure la mise en exergue de singularités spatiales, sociales et culturelles associées à ces lieux. Elle se pose à la fois comme un relais de la valorisation urbaine en cours, et comme une forme inédite de contestation assurée par un acteur extérieur aux lieux.

La culture au cœur des événements sportifs internationaux dans la zone portuaire

A l'échelle des espaces urbains du monde, les productions et les projets culturels et patrimoniaux tendent à occuper une part grandissante de l'action urbaine, inscrits dans le cadre de politiques publiques ou mises en œuvre au travers d'initiatives portées par des artistes, des activistes, ou par des organisations non gouvernementales. Dans des espaces situés à différents niveaux d'échelle, elles structurent tant des orientations et des politiques urbaines que de véritables filières de produits et de biens culturels (Scott et

Leriché, 2005). De telles dynamiques, fusions de politiques économiques, culturelles et communicationnelles (Kong, 2000), trouvent dans des singularités identifiées *in situ* un ensemble de ressources territoriales (Gumuchian et Pecqueur, 2007) susceptibles de constituer le support à la fois matériel et symbolique d'initiatives viables économiquement et contribuant à produire un lien renouvelé au territoire.

Cet aspect est particulièrement observé à Rio de Janeiro depuis la publication en 1996 du premier Plan Stratégique de la ville, établi selon les orientations des consultants catalans Jordi Borja et Manuel Castells, en référence directe au « modèle de Barcelone ». La perspective de l'organisation de plusieurs événements internationaux, tels que le Forum Urbain Mondial en 2010, les Jeux mondiaux militaires en 2012, la Coupe du Monde de Football en 2014 et les Jeux Olympiques en 2016 tend à amplifier cette tendance. Prévues pour partie dans et autour de la zone portuaire^{xiii}, les équipements olympiques, tout particulièrement, conduisent les instances gouvernementales et locales à y implanter une offre culturelle diversifiée. Plusieurs projets d'envergure sont ainsi prévus dans le cadre du programme *Porto Maravilha* : un musée du développement durable (*Museu do Amanha*), la Pinacothèque de la ville ou encore l'implantation d'écoles privées d'audiovisuel et de restauration d'œuvres artistiques. Ces ouvrages viendront compléter, avec la réhabilitation du bâti ancien et celle d'entrepôts désaffectés, la Cité de la Samba^{xiv}, une dynamique patrimoniale initiée dans le Morro da Conceição, quartier d'habitat populaire situé dans la zone^{xv}, peu à peu diffusée dans d'autres lieux de la zone portuaire. Le Morro da Providência figure au cœur de ce périmètre d'interventions largement impulsées au moyen de partenariats publics-privés.

La valorisation patrimoniale de la favela

La localisation centrale du Morro da Providência qui domine l'ensemble de la zone portuaire, permet de comprendre les récents efforts autour de sa valorisation patrimoniale, initiée au début des années 2000. Au cours de la décennie 1980, alors que sont mis en œuvre les premiers efforts en direction de la récupération du centre historique de Rio (Programme *Corredor Cultural*, 1979-80), la favela n'est pas intégrée du fait du statut illégal de son occupation. Elle n'est pas non plus intégrée en 1988 dans le périmètre de l'Aire de Protection environnementale et culturelle (APAC). En 2005 néanmoins, le cabinet du maire de Rio met en œuvre une opération de valorisation de sa mémoire et de son patrimoine architectural, au travers du projet de « musée à ciel ouvert » et de la protection de plusieurs édifices anciens. Cette intervention consiste à établir un itinéraire touristique au cœur de la favela en vue de « récupérer la mémoire des lieux, de stimuler l'identification des habitants à leur espace de vie et de susciter de nouvelles énergies créatives » (extrait d'entretien avec un agent communautaire, sept. 2006). Si la mise en œuvre de procédures de protection patrimoniale par l'IPHAN (*Instituto de Proteção do Patrimônio Histórico Nacional*, organe fédéral de protection du patrimoine historique), financées au moyen d'un partenariat entre la municipalité de Rio et la Banque Interaméricaine de Développement (BID) a été effective, les effets socio-économiques de ce projet ont cependant été négligeables. Matérialisé par une marque au sol suivant un chemin allant de l'escalier des esclaves au point culminant de la favela, l'itinéraire touristique n'a, à ce jour, été ouvert aux touristes ni dans le cadre de circuits organisés ni dans celui de visites indépendantes. Les raisons de cet échec, analysées dans d'autres travaux (Bautès, 2008) renvoient à la complexité pour les instances publiques d'intervenir dans des espaces pauvres touchés par la criminalité violente, notamment traduite par des affrontements entre policiers et trafiquants de drogue.

En dépit de cet échec, la définition du projet de musée à ciel ouvert et sa forte médiatisation témoignent d'intérêts inédits en direction de la valorisation patrimoniale de la favela. Des travaux d'amélioration des infrastructures de base (installation de réseaux d'eau et d'électricité, lutte contre les éboulements, etc.) à la récupération des éléments matériels et immatériels de la mémoire du quartier, les habitants de la favela se voient inscrits dans une dynamique de conservation et de mise en valeur patrimoniale qui concerne récemment l'ensemble de la zone portuaire, soumise à un plan de revitalisation que préfiguraient les projets précédant (*Favela-Bairro*) ou succédant la création du musée (*Cimento Social*^{xvi}).

Si la favela ne constitue qu'un des nombreux lieux dans lesquels s'opère une entreprise de rénovation urbaine, l'intérêt patrimonial que portent les pouvoirs publics en direction de cet espace est néanmoins un phénomène remarquable. Inédit, ce processus s'explique à la fois par la centralité de cette favela, dominant l'ensemble de la zone portuaire, par la vigueur désormais avérée de la demande touristique en direction de ce type d'espaces (Freire-Medeiros, 2009), et par la force médiatique dont ils sont l'objet, présentés comme des quartiers illégaux et pauvres qui comptent pourtant parmi les lieux centraux de l'histoire urbaine. La force évocatrice de ces lieux tient enfin au fait qu'ils se trouvent confrontés, depuis plus de deux décennies, à de violents affrontements entre forces policières et criminelles. Le Morro da Providência a été régulièrement occupé par des forces militaires visant à calmer ces confrontations armées et à « sécuriser » les lieux. La dernière mission effectuée dans cette favela date de juin 2008, dans le cadre d'une action conjointe du Ministère des Armées (*Ministério do Exercito*) et du Ministère de la ville (*Ministério das Cidades*^{xvii}) en vue de la mise en œuvre du programme *Cimento Social*. Cette présence, fort mal vécue par la population, a été vivement combattue – et critiquée dans l'opinion publique locale – après qu'elle ait causée la mort de trois jeunes hommes de la favela.

Cet ensemble d'éléments contribue à rendre visible cette favela aux yeux de tous. Initiée non pas par des forces endogènes inscrites, comme ailleurs dans la zone portuaire, dans une volonté de reconnaissance identitaire visant à légitimer une « créativité périphérique », la mise en exergue de la favela semble s'apparenter à ce qu'Hervé Bazin désigne comme une chosification des espaces populaires qui « devien(nen)t digne(s) d'intérêt lorsqu'il(s) sont réduit(s) à leur forme folklorique, c'est-à-dire quand ils participent à une esthétisation du social comme seule trace historique sans réelle possibilité de le(s) transformer » (Bazin, 2009 : 58).

C'est dans ce cadre qu'il convient d'étudier maintenant le processus d'esthétisation des lieux initié par l'artiste JR. Tout comme pour les projets portés par la municipalité, le travail de l'artiste contribue à mettre en exergue les singularités sociales et culturelles associées à la favela. Dans une ville divisée, il revêt la forme d'une « tentative de négociation qui utilise les médias pour conquérir visibilité, identité et articulations avec le marché » (Villça, 2006).

La différence avec les initiatives jusqu'ici mises en place en direction de la favela réside dans le fait que l'artiste souhaite, au travers de la création artistique, susciter une prise de conscience des situations de marginalité et de violence que connaissent ces lieux. En cela, l'artiste élabore un discours sur les lieux qui semble résulter d'une « urgence sociale (...) à parler de sujets qui suscitent la peur auprès de la classe moyenne » et qui l'inscrit dans une véritable « esthétique du conflit ». N. Villça qualifie ce type d'engagement comme ambigu et provisoire (Villça, 2008 : 80), mais aussi comme l'un des signes de la force qu'ont les arts et les médias à promouvoir la diversité et à générer

de nouveaux discours sur la marginalité.

LE MORRO DA PROVIDENCIA : LIEU ET SUJET D'UNE ESTHÉTISATION RESISTANTE

L'artiste JR dans la favela ou la mise en exergue des lieux par la photographie

Le premier travail du Français JR dans le Morro da Providência est initié en août 2008, peu après la mort de trois jeunes de la favela, qui a entraîné de grandes manifestations de la population et anticipé le départ des troupes militaires engagées pour assurer la sécurité lors des travaux de réhabilitation inscrits dans le projet *Cimento Social*, déjà très controversé^{xviii}. A cette occasion, JR « découvre » cette favela, prenant connaissance de ce fait divers dans les médias français et décide d'intervenir. Accompagné par un autre photographe, habitant de la favela, d'une assistante, de trois techniciens vidéastes anglais et d'alpinistes brésiliens, l'artiste se rend sur place et débute une intervention en prenant des clichés noir et blanc de corps et de visages d'enfants et de femmes de la favela avant de les apposer sur les murs du quartier et, principalement sur la façade principale de la colline, qui domine la zone portuaire (**document 1**).



Document 1 – la Cité de la Samba (Cidade do Samba), vue depuis le Morro da Providência, 2006. (Photo N.Bautès)

Vue depuis plusieurs points de la ville, cette exposition est aussitôt très largement diffusée dans les médias radio et télévision, non seulement à Rio mais aussi dans tout le pays et à l'étranger. Par ce travail, JR souhaite particulièrement « souligner la dignité des femmes qui sont fréquemment l'objet de conflits » (JR, 2010), les enfants servant surtout à assurer l'accompagnement des artistes-photographes. Au travers d'images de femmes, JR contribue avant tout à rendre visible les lieux et leurs habitants d'eux-mêmes. De manière implicite, ce sont les pratiques discriminatoires auxquelles elles sont confrontées qui sont soumises à une exposition publique. En effet, sans faire référence à l'histoire et aux traits sociaux de ces populations, leurs regards et leurs corps évoquent les heurts et les contraintes auxquels elles sont quotidiennement soumises : « Au début, les habitants n'avaient pas perçu l'impact. Après, au retour de leur travail, ils ont commencé à voir le Morro modifié, et ont peu à peu remarqué », souligne JR (2009) dans une entrevue.

Au regard de l'observateur, ce travail relève d'un art résistant qui tend à révéler, par la mise en images de corps de femmes de la favela, les situations qu'elles rencontrent dans leur vie au quotidien, confrontées à l'absence de ressources et à la difficulté de vivre

librement dans un espace marqué par de violents conflits. En cela, il fait écho à ce qu'A. M. Dias et P. Glenadel (2004) désignent comme des « esthétiques de la cruauté ». Si les images ne contiennent aucun élément rappelant directement la violence et les privations de ces femmes, celles-ci sont sous-jacentes ou évoquées dans les photographies, dont on peut penser qu'elles visent à « produire un court-circuit et un clash qui révèlent les secrets cachés par l'exhibition d'images » (Rancière, 2008 : 36). JR précise qu'il s'agit pour lui de confronter les représentations dominantes de ces personnes et de ces espaces, produites par les médias. Le point de départ de cette exhibition est ainsi la médiatisation qu'elle opère et relaie à plusieurs niveaux. D'une part, elle est le point de départ de l'action, celui qui a conduit JR à investir les lieux de son exposition. Elle engage les femmes photographiées, que les médias viennent souvent solliciter suite à l'exposition afin qu'elles s'expriment sur les effets de cette mise en images de leurs visages ou de leurs corps. D'autre part, elle concerne la ville dont les habitants voient la favela ainsi mise en scène (**document 2**). Enfin, elle dépasse largement l'échelle locale, reprise dans de nombreux journaux écrits et télévisés de par le monde (**document 3**) où elle fait parler des lieux et des conditions de vie et de production de cette œuvre d'art.



Documents 2-1 et 2-2 : Les images du projet 28 mm Women, visibles et soumises à l'épreuve du temps (photo. N.Bautès, août 2008)



Dans la favela, l'expérience est tout autant objet d'enthousiasmes que de débats et de controverses, de la part des personnes dont l'image est vue, diffusée, ce qui les conduit à être eux-mêmes médiatisés, les médias cherchant l'artiste venant à leur rencontre. La production artistique suscite ainsi discours et réactions pour tous ceux qui, au détour de leur passage à proximité du Morro da Providência ou dans les médias observent ces photographies comme autant d'images renouvelées de ces espaces marginalisés. Ces jeux d'images dépassent ainsi largement la favela, pour confronter artistes et publics, acteurs et spectateurs. Pour JR, « c'est une des seules manières de se confronter à des personnes qui n'ont pas de musées autour d'eux (...) de « confronter ces portraits avec la rue », tout en mettant l'accent sur des contextes sociaux contemporains, « les femmes révélant, selon lui, l'ensemble des conditions de la société » (JR, 2010)^{xix}.



Document 3 : Femme photographiée par l'artiste JR interviewées par des journalistes français, août 2008 (photo. N.Bautès, 2008)

Un art contextuel ?

Une telle initiative peut être rapprochée des « peintures de la domination et de la discrimination », analysées par J. Rancière. Elle s'apparente à « l'expression d'une vanité (...) » (Rancière, 2008 :39) qui pose l'artiste en sujet agissant dans une « activité critique, engagée et créative dans la ville, qui utilise la ville comme terrain – pour protester, manifester, défiler, contester et qui s'offre en spectacle en opérant par intrusion (...) [et qui] invite à faire de l'habitant un acteur direct de l'action » (Petrescu, Querrien et Petcou, 2008: 12). En cela, l'expérience peut aussi apparaître comme une « stratégie de réappropriation du commun » (Revel et Negri, 2008 : 6), observée dans de nombreux espaces urbains du monde, pas exclusivement dans des quartiers de haute mobilisation citoyenne, mais aussi dans des espaces marginalisés ou dans des zones urbaines

périphériques dans lesquels la contestation apparaît peu observée ou, souvent, contrainte. JR s'affirme dans une démarche déjà mise en place par d'autres artistes, à l'exemple, en France, d'André-Guy Lagesse et de son projet Mari-Mira débuté en 1995. Comme celui de JR, il place la périphérie au centre de ses préoccupations. Sans investir, comme le font les artistes de Mari-Mira, les friches industrielles ou les espaces délaissés par les activités économiques, elle procède d'une même démarche visant à révéler des lieux souvent présentés pour leur déshérence ou pour des caractères largement négatifs. Elle s'appuie sur des rencontres entre des processus artistiques et des rencontres et engage un changement de perspective esthétique, remettant en cause, selon K. Kahn, « des principes ethnocentriques et le renversement des catégories du bon et du mauvais goût : ces lignes de partage ont été historiquement instrumentalisées pour instaurer des classifications étanches et "élitistes" : culture noble et savante contre culture vulgaire et populaire » (Kahn, 2003). Dans ce type d'action, l'œuvre n'est pas figée. Elle fait l'objet de questionnements permanents visant à « faire dévier vers un territoire jusque-là inexploré, suggérer des pratiques inédites, créer une (...) plastique imprévue », souligne A.G. Lagesse (cité par Kahn, 2003).

En tout cela, le travail de JR s'apparente à une forme d'art contextuel qui, selon Paul Ardenne, « opte pour la mise en rapport directe de l'œuvre et du réel, sans intermédiaire, l'œuvre s'y configurant en fonction de son espace d'émergence et des conditions spécifiques le qualifiant » (Ardenne, 2009 :2). Mais ce contexte n'est pas seulement local, celui d'un lieu unique. Il possède une dimension universelle, en ce que la création traite de thèmes susceptibles d'être observés dans de nombreux lieux du monde et que, justement, l'artiste investit, pour son œuvre, d'autres lieux.

C'est ce qu'il convient maintenant d'aborder en suivant l'artiste JR sur d'autres terrains dans lesquels, comme à Rio de Janeiro, son expérimentation artistique s'appuie sur des lieux représentés avant tout pour leur pauvreté et, souvent, la criminalité qu'ils abritent. Dans cette perspective, le cas de la favela Morro da Providência est largement transcendé pour explorer à la fois ce qui est mobilisé par l'artiste « en termes d'intérêts, de solidarités et d'orientations culturelles » (Dubet, 1995 : 177), et ce que suscitent et partagent les lieux de l'expérience du sujet artiste. Cette réflexion engage plus généralement une analyse de la place de l'art et des artistes dans la ville et de leur capacité à mettre en réseau, par les œuvres, des lieux éloignés et parfois très divers. Un réseau qui, certes, ne dépasse pas le contexte de l'œuvre et de ceux qui en sont les spectateurs, mais qui informe sur la capacité de tels artistes à intervenir et à faire intervenir (dans) plusieurs lieux.

Les questionnements que pose cette forme d'expression nous conduiront à une tentative de définition de la notion d'artivisme, qui se pose ici comme une modalité spécifique d'action artistique résistante.

Le rôle des artistes dans la cité : l'artivisme comme mode d'action

A ce stade de la réflexion, il convient de souligner à la fois la place centrale de l'art dans la production de la ville, et la manière dont art et politique entretiennent des liens de plus en plus étroits dans le contexte urbain. De nombreux auteurs se sont appliqués à cela, soulignant la caractéristique fondamentale d'un « urbanisme de l'image » (Paquet, 2008 ; 2009) marqué par un « processus de spectacularisation de l'aménagement » (Gibson, 2005 : 176, cité par Paquet, 2008 :1), pour lequel « l'art pourrait se considérer comme une essentielle valeur ajoutée » ou comme un « emblème apte à distinguer véritablement une "métropole culturelle" » (Paquet, 2008 :2).

Ces auteurs ont aussi examiné la capacité des artistes à inscrire leurs actions en

résistance (*ibid.*) et les modalités selon lesquelles « les réalisations dans le domaine des arts plastiques ou de paysagisme » font intervenir « le local, l'ici et maintenant » (...), « la dimension concrète, sensible de ces lieux » (Blanc et Lolive, 2004 :68). Considérant la pluralité des échelles d'action, les pratiques artistiques « mettent en regard divers registres (du quotidien à l'économique, du commercial à l'esthétique) et formes de pensées, du grand au petit, voire à l'ultra banal » (*ibid.*).

L'observation des conditions de production de ces expressions artistiques et des discours qui les accompagnent, à l'image de celle qui est soumise à l'analyse dans le présent article, montre combien elles font état d'autres ambitions émanant des artistes, tournées vers la valorisation économique de l'objet artistique lui-même. L'ouvrage de P. Ardenne intitulé « L'art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation » éclaire notamment ces processus aux registres d'intentions multiples et aux supports d'action qui, partant du local, évoquent ou invoquent des espaces plus larges (Ardenne, 2004). Ces mêmes auteurs n'ont pas manqué de souligner la multiplicité des usages et des fonctions de l'art dans l'espace urbain, selon que les productions artistiques sont sollicitées comme « adjonctions souhaitables », que leur « seule présence (...) ajoute une certaine valeur esthétique aux lieux » ou que l'action artistique résistante s'impose et entre en contradiction « avec l'image imposée et fixée par les décisions urbanistiques » (Paquet, 2008 :2).

Ces formes d'expression, à la fois expériences et stratégies, informent à la fois sur le positionnement des artistes, ici médiateurs autant que créateurs, sur leurs parcours, et de manière plus large sur les registres qu'ils mobilisent dans leurs créations. En cela, JR partagent avec de nombreux autres artistes contemporains de la globalisation une même capacité à se déraciner tout en s'agrégeant facilement ailleurs, dans une forme d'errance continue ». Il rejette le multiculturalisme postmoderne (...), refuse la critique qui demande « D'où viens-tu ? », pour plaquer à la va-vite sur une œuvre « typée » un discours forcément postcolonial » (Bourriaud, 2009)^{xx}.

Si l'artiste JR semble pouvoir être mieux cerné par les quelques éléments de réflexions posés, qu'en est-il de sa démarche, qu'il désigne comme relevant de l'artivisme ?

En France, l'usage du terme « artivisme » reste largement confiné à la sphère de l'activisme. Ailleurs, le terme a initialement été utilisé pour désigner le travail d'artistes utilisant Internet (hacktivistes) comme support de création et de diffusion d'œuvres subversives. La différence entre l'artivisme et l'activisme politique relève d'abord, selon D. Casacuberta (2003), de sa capacité à produire non un discours contestataire et frontal, mais faisant intervenir une médiation ; ensuite, c'est l'usage combiné d'éléments esthétiques spécifiques et de discours politiques (ou activistes) qui aident à identifier l'œuvre et qui, dans le même temps, empêchent de restreindre sa diffusion dans le seul champ artistique. Les œuvres artivistes se trouvent ainsi dans un champ qui sépare l'art de l'action politique, au sein duquel les médias et l'économie culturelle occupent une place de choix.

De nombreuses démarches de ce type en France suscitent depuis peu une attention spécifique. Elles ont notamment fait l'objet d'une réflexion soutenue par les pouvoirs publics français, au travers du projet d'Institut des villes pour les nouveaux territoires de l'art^{xxi}. Le terme d'artivisme, quant à lui, a récemment donné lieu à des tentatives de définition au-delà de la sphère artistique et activiste. Ainsi trouve-t-on un premier essai de définition dans la présentation de l'ouvrage « Artivisme » à paraître fin octobre 2010 aux éditions Alternatives : « L'artivisme est l'art d'artistes militants. Il est parfois l'art sans artiste mais avec des militants. Art engagé et engageant, il cherche à mobiliser le

spectateur, à le sortir de son inertie supposée, à lui faire prendre position. C'est l'art insurrectionnel des zapatistes, l'art communautaire des muralistes, l'art résistant et rageur des féministes *queers*, l'art festif des collectifs décidés à réenchanter la vie, c'est l'art utopiste des hackers du Net (hacktivistes d'une guérilla techno-politique), c'est la résistance esthétique à la publicité, à la privatisation de l'espace public... Dans cette galaxie, on trouve JR, Zevs, les Yes Men, les Guerilla Girls, Critical art ensemble, Reclaim the streets, Steven Cohen, Reverend Billy, etc. » (Lemoine et Ouardi, 2010)^{xxii}.

Le travail artiste de JR est en aucun cas exceptionnel. Il témoigne bien d'une forme d'action émergente qui tend à recomposer les cadres de l'intervention urbaine en proposant de renouveler tant la figure de l'artiste que l'expérience qu'il fait des lieux.

L'ARTIVISME COMME STRATEGIE DE LIEU

En notant l'inscription de JR dans la sphère artiste, et en retraçant la courte histoire de ses interventions à Rio de Janeiro, on a vu la manière dont l'artiste opère, au travers de la photographie, une expérience esthétique qui engage les lieux. Plus que d'en faire seulement de simples supports de sa production artistique, il y tisse des liens qui l'inscrivent en tant que sujet : l'artiste « construit » ici les lieux « par l'intermédiaire de récits qui donnent sens à sa relation aux gens et aux objets qui l'environnent. Ces récits correspondent à des re-descriptions des éléments de cet environnement, déployées selon une trame narrative pourvoyeuse de sens » (Berdoulay, 1997 : 302). Cette trame narrative est celle de la photographie qui est, pour Suzanne Paquet, à la fois « outil de la connaissance, témoignage de pouvoir, vecteur d'imaginaires et objet de divertissement » (Paquet, 2009 : 445).

Le travail photographique de JR appelle en effet à l'universalité, eu égard à la multiplicité de ses lieux d'exposition qu'il décrit lui-même – en référence au fait qu'il expose dans l'espace public – comme construisant « la plus grande galerie d'art au monde » (JR, 2009b). L'expérience de JR correspond à une « stratégie de lieu », en ce qu'elle « engage un rapport à l'espace où ne priment pas, en soi, l'échelle ni la délimitation territoriale de l'intervention à envisager, ni même la prévision des mécanismes précis de transformation. L'important est plutôt de penser à l'intervention minimale mais suffisante pour avoir, comparativement, de grands effets. Il s'agit d'identifier la place de l'intervention dans le milieu concerné de telle sorte qu'elle y ait d'importantes répercussions. En la ciblant adéquatement, elle doit s'insérer dans les structures de sens qui en définissent la portée et qui permettent au sujet de se resituer » (Berdoulay, *op. cit.* : 306-307).

Une esthétique relationnelle

Cette forme spécifique d'expérience semble entretenir les mêmes logiques artistiques et des rapports semblables avec les lieux que ceux que définit l'esthétique relationnelle (Bourriaud, 2001). D'une part, elle semble relever d'une même conception de l'oeuvre, selon laquelle « l'objet d'art en tant que tel est de plus en plus évacué au profit d'une certaine interactivité dont les artistes sont le cœur plutôt que les initiateurs » (Bourriaud, 2001 : 8). La forme de l'oeuvre « s'étend au-delà de sa forme matérielle » (p.21) pour engager une expérience des lieux. D'autre part, eu égard à la nature de l'intervention : celle-ci « se déroule en fonction de notions interactives, conviviales et

relationnelles » (*Ibid.*) où les œuvres sont considérées comme des « utopies de proximité » (p.9) qui invitent à « resserrer l'espace des relations (et établissent) la possibilité d'une socialité spécifique » (p.15). L'œuvre ne prend ainsi « sa consistance (...) qu'au moment où elle met en jeu des interactions humaines » (p.22). En cela, elle s'apparente à une expérimentation sociale, positionnée dans le champ social (ou sociopolitique) en attribuant une large part au dialogue avec le spectateur, ce qui lui confère son caractère relationnel. Enfin, l'intervention artistique de JR, propose, à l'instar des pratiques relevant de ce domaine de l'art, d'habiter un monde en commun » faisant du travail de l'artiste « un faisceau de rapports avec le monde, qui génèreraient d'autres rapports » (p.22).

Le réseau des lieux de l'expérience de JR : un jeu d'images du local

Le Morro da Providência est l'un des nombreux lieux d'intervention de l'artiste JR, qui a commencé à photographier des jeunes des quartiers de Montfermeil et de Clichy-sous-Bois, en banlieue parisienne, en 2004 et 2005, peu avant les affrontements sociaux qui ont bousculé la France au cours du mois de novembre 2005. Poser des images de jeunes d'origine immigrée sur les façades des murs de plusieurs quartiers de Paris *intra-muros* consistait alors surtout à provoquer les passants et à questionner les représentations sociales dominantes et celles produites par les médias, peu empreintes à faire état de cette génération de jeunes autrement qu'en les associant aux maux de la société urbaine française. Cette initiative, qui précède sans le vouloir l'embrasement des banlieues de Clichy-sous-bois, vaudra à JR la première page du quotidien *New York Times*. Peu après, il immortalise Israéliens et Palestiniens de chaque côté du mur de Jérusalem, avant de partir en Afrique, au Cambodge puis au Brésil à la rencontre de ceux qu'il nomme « les héros anonymes » : des femmes qui, en dépit des violences et de la misère, sont les piliers de leurs communautés. « Je souhaitais porter un autre regard sur ces femmes, un regard plus distant que le cliché d'éternelles victimes », dit-il dans un entretien pour l'hebdomadaire *Marie-Claire* en 2009.

Cet itinéraire artistique et photographique, liant plusieurs lieux du monde, définit un « agir simultané » (Petrescu, Querrien & Petcou, 2008: 12) dans lequel le photographe « fait voyager ses photos et les histoires de ces femmes » (JR), montrant un autre regard de ces lieux et de ces personnes en difficulté que ceux que proposent habituellement les médias. Que ce soit au Brésil, en Israël, ou dans plusieurs quartiers africains et asiatiques dont le quotidien est structuré autour de conflits armés, d'une grande pauvreté et souvent de processus de ségrégation marqués (comme au Libéria, Kenya, Inde ou Cambodge), le fait d'intervenir et de médiatiser de telles situations ne peut que susciter une réflexion politique, même si la démarche engage avant tout un flux d'images mobilisant avant tout les registres esthétiques et médiatiques qui, pour le spectateur, rapproche ces lieux et permet de les penser comme définissant un même réseau : à la fois celui de l'initiative de l'artiste, et celui que met en évidence l'artiste, un réseau des lieux de marges.

En cela, l'intervention revêt une dimension géographique mobilisant des lieux depuis lesquels « les aspects les plus quotidiens de l'identité collective (...) sont transformés, parce que projetés dans l'espace de tension qui les réunit aux formes les plus universelles de la réflexion et de la conscience de soi et des autres » (Berdoulay, 1997 : 307).

Les images des lieux pratiqués et évoqués par l'artiste se voient ainsi produites et alimentées par un travail de médiatisation désormais incontournable dans l'action

urbaine publique comme privée, qui vient renforcer « la porosité des industries culturelles », soulignée par Macé (2006), et qui conduit à produire « des représentations où l'hégémonie conservatrice et nécessairement travaillée par l'ambivalence, l'ambiguïté, voire l'innovation transgressive » (Macé, 2006 :11).

Ceci est avant tout rendu possible par le double effet de l'exposition photographique et des médias qui relaient les images.

La photographie, ou l'expérience entre médiation et médiatisation

Le double caractère multiforme et multiscalaire de cette expérience doit ici être mentionné, tout comme l'outil principal utilisé par l'artiste : la photographie. De fait, la photographie n'est pas seulement une création *in situ*, mais sert aussi de média pour diffuser des fragments de l'histoire de vie de femmes issues de ces quartiers marginalisés. Ces histoires, collectées au moyen d'entretiens filmés, accompagnent les expositions mises en place à la suite de l'intervention sur les murs et façades de la favela, notamment celles qui ont été organisées d'avril à juin 2009 dans le cadre de l'année de la France au Brésil et en novembre de la même année au cours des Nuits Blanches à Paris. Ces deux expositions comprenaient aussi un espace dans lequel a été reconstruite une maison de bois parmi les plus précaires de la favela (**document 4**), servant à mettre en exergue, au risque d'en généraliser l'image, les conditions de vie de plusieurs familles^{xxiii}. La force de cette initiative tient lieu du caractère singulier de l'image – et ici ponctuellement du son –, forts d'une « très grande capacité à voyager » et qui ne s'apparente pas à de simples objets, mais rendent possibles « les croisements et la concurrence des médias » (Méchoulan, cité par Paquet, 2009 : 446-447).



Document 4 : Maison de bois de la favela Morro da Providência, Pavillon de l'Arsenal, Paris, Nuits Blanches 2009 (photo. N.Bautès, oct. 2009)

Forte d'une réelle « puissance singulière de présence, d'apparition et d'inscription, déchirant l'ordinaire de l'expérience » (Rancière, 2004 : 31), la production photographique ne peut cependant être surestimée. C'est ce que souligne Jacques Rancière lorsqu'il écrit que « l'image est déclarée inapte à critiquer la réalité, parce qu'elle suit un même régime de visibilité que [la réalité qu'elle montre], qui exhibe alternativement son apparence brillante et le revers de sa réalité sordide, qui composent un seul et même spectacle » (Rancière, 2008 : 94). L'art et les formes de l'expérience esthétique « créent un paysage inédit du visible, de formes nouvelles d'individualité et de connexions, de rythmes différents d'appréhension du réel, échelles nouvelles. Elles ne le font pas à la manière spécifique de l'activité politique qui crée (...) des formes d'énonciation collective » (Rancière, *Ibid.* : 93).

L'artiste précise que son intérêt n'est pas la photo en elle-même, mais plutôt l'expérience qui rend possible cette œuvre : « parce que l'action est bien plus intéressante que la photo ». Les photographies de et dans la favela ne sont que la phase finale du projet : « Ce qui constitue l'œuvre, c'est ce qui nous a permis de le faire, ce sont ces femmes qui m'ont accepté » (JR, 2009c). En étant avant tout artistique, l'expérience aide seulement à retransmettre des choses humaines : « je ne suis pas le porte-parole de ces lieux, de tous ces gens, je tente de faire un pont entre les médias et eux. Aussi, aussitôt l'intervention terminée, je disparaîs, et comme les médias cherchent à interviewer l'artiste et que les seules personnes qu'ils peuvent interviewer sont les personnes qui sont sur les photos, ils les rencontrent (...). Maintenant, je suis à Paris, je suis face à la responsabilité d'expliquer ce que je fais, mais aujourd'hui, il y a une des femmes que nous avons fait venir, qui sera ici pendant l'exposition (Nuits blanches, 2009, quais de l'Île Saint-Louis). (...). Parce qu'elle a plus de choses intéressantes à dire que moi, parce que son histoire n'est pas construite selon les mêmes cadres de références de vie, ni selon les mêmes cadres d'expérience. Pourquoi elle a fait ça ? Quel est son intérêt ? Ceci est plus intéressant finalement que ma démarche, qui peut être résumée de manière relativement simple » (JR, *ibid.*).

L'ingéniosité et l'intelligence des situations, associées à une flexibilité dans les modes d'intervention, permettent à ce type d'initiative de s'émanciper des cadres classiques de l'action résistante. Dans l'ensemble du processus, l'artiste joue et se joue des médias, pour diffuser la cause des femmes et construire sa réputation artistique, rendant aussi possible la valorisation économique de sa création.

La valorisation économique de l'expérience artiste

Face à son succès, le projet *28mm. Women are heroes*, dans lequel est inscrit l'intervention dans le Morro da Providência, a largement bénéficié à son auteur et à certains habitants des lieux d'intervention.

Les modes de valorisation sont nombreux, captant des financements publics et privés français et brésiliens pour l'organisation d'expositions ou de publications, jusqu'à la vente de photographies originales dans d'importantes galeries d'art (Sotheby's New York, Steve Lazarides, Londres), et celle de produits dérivés (livres, t-shirts, affiches...) vendus sur Internet (<http://www.jr-art.net/>). Cette valorisation positionne l'artiste dans le rôle d'entrepreneur qui met en œuvre une dynamique économique spécifique associant consommation et culture, à partir de ce que N. Villaça désigne comme la création d'une marque basée « sur le capital corporel périphérique ». Ce phénomène informe, selon l'auteur, sur « les liens entre consommation et culture dans le contexte d'un capitalisme actuel orienté vers la création de styles de vie et de niches définies par des signifiants culturels qui associent une série de produits et d'activités à une image

cohérente » (Villça, 2008 :76-77). Ceci tend à identifier et à inscrire dans les schèmes économiques les éléments composites d'une culture périphérique fondée sur un fort pouvoir de résistance et de créativité artistique. Ce phénomène est, selon Buarque de Hollanda, une des grandes nouveautés du 21^{ème} siècle (Buarque de Hollanda, 2004).

Aussi, la double mise en exergue médiatique et économique des lieux par la création artistique tend à s'opérer non pas sur leur dimension physique ou sociale, mais au niveau des éléments censés les représenter. Ceci insère l'espace dans un processus de subjectivation auquel participent l'artiste et les médias, mais aussi les pouvoirs publics, tous enclins à mettre l'emphasis sur les caractères singuliers, marginaux ou minoritaires des lieux. Ce sont eux qui constituent les supports de la valorisation médiatique de la diversité culturelle. Ce que montre N. Villça dans le contexte africain où s'opère un véritable engouement des Français pour l'art et la mode du continent africain, celui-ci étant largement stimulé par les possibilités d'émancipation et de réduction de la pauvreté que peut constituer une telle consommation (Villça, *op. cit.* : 80). Il est ainsi possible d'observer combien les référents de la culture dite résistante, en dépit de leur diversité, se retrouvent insérés dans les mêmes réseaux de diffusion. L'exemple de JR est là encore éloquent : le site Internet Crakedz fait figurer, aux côtés des photographies du projet *28 mm women* et des autres œuvres de l'artiste JR, les vêtements de la marque « Africa is the Future », les disques et t-shirt du groupe français « Assassin » ou encore ceux de « La Caution » dont les paroles se veulent des « métaphores de l'urbanisme »^{xxiv}. L'éditeur Alternatives, qui a publié fin octobre 2010 l'ouvrage préalablement cité sur le thème de l'artivisme est également mentionné dans le site Internet de JR. Ceci identifie le changement de perspective que connaissent l'art et la culture, à la fois insérés dans le système productif par l'économie culturelle (Scott, 2000), soumises à l'effet des médias, l'ensemble fondant des réseaux d'acteurs et un système d'action nouveau structurés autour d'efforts et de références assemblées autour de la volonté d'émancipation, références de la culture résistante qu'elle sous-tend. L'artiste JR se trouve au cœur des réseaux de la « médiaculture » néologisme qui, selon E. Macé, entend mettre fin entre le partage des médias et de la culture. En cela, il participe à relayer ou à affirmer le processus qui, au Brésil ou ailleurs, voit les mouvements de jeunes en général, et de jeunes Noirs des banlieues et des favelas en particulier, mettre à jour une nouvelle subjectivité. Leur dynamique de lutte se situe au carrefour de comportements de résistance et de réseaux sociaux de production. (...) Ils transforment l'espace public en espace du travail commun. (...). Ils convergent dans la construction d'un espace commun de résistance et de production qui constitue de l'altérité aussi bien par rapport à l'Etat que par rapport au marché, et déplacent la rhétorique consensuelle des droits de l'humain sur le terrain éthique des modes d'existence d'hommes dotés de droits. Ils résistent donc au présent, en créant » (Negri et Cocco, 2007 :64).

A l'exemple d'autres artivistes, la stratégie de JR est ainsi une conduite dans laquelle l'artiste s'engage au travers d'une expérience qui, loin « d'être diluée dans le flux continu d'une vie quotidienne faite d'interactions successives », est organisée « par des principes stables mais hétérogènes. C'est cette hétérogénéité elle-même qui invite à parler d'expérience, l'expérience sociale étant définie par la combinaison de plusieurs logiques d'action (Dubet, 1995 : 91). Celles-ci répondent à des besoins tout aussi différents émanant d'un sujet à la fois artiste, citoyen et entrepreneur. En cela, l'expérience artiviste est tout à la fois esthétique et politique. Bien qu'indéterminée, elle contribue, dans des lieux surchargés de représentations, à donner « une place au contexte politique et social » tout en faisant « une place inédite au spectateur qui le rend artiste à son tour ». Cette capacité de tels artistes à *potentialiser* « des non-lieux, des

espaces interstitiels pour révéler des potentiels inexploités, inexplorés dans la ville » (Blanc et Lolive, 2007b : 366), en remettant en cause leurs représentations et en stimulant l'action d'autres sujets –des habitants de la favela et d'autres acteurs investis dans des projets similaires – semble dès lors à éclaircir.

L'EXPERIENCE ARTIVISTE EN PRISE AVEC LE POLITIQUE

La force subversive de cette forme de valorisation des lieux et de leurs habitants par la création artistique reste à discuter. En effet, les registres discursifs et les représentations qui accompagnent la création sont présentés comme une modalité spécifique de lutte contre les images et les politiques dominantes, empruntant pour cela un discours situé à l'articulation des domaines de l'art et du politique. Selon lui, la logique médiatique sert à réinterpréter et à diffuser la cause sociale et politique par un jeu sur les images des lieux. Constituée à partir du contexte social et spatial, elle fait grande place à la co-production, sollicitant la participation des habitants de la favela à toutes les étapes de cette intervention, de la mise en place *in situ* des photographies à la diffusion de la démarche artistique et des images qu'elle produit à l'extérieur des lieux.

Une intervention participative ?

La dimension participative de cette intervention est mise en exergue par l'artiste lui-même : « *il y a tout un art participatif derrière, dans les pays dans lesquels vous êtes obligés d'impliquer les personnes parce que nous ne sommes pas assez nombreux et que ce sont de grands collages. Vous impliquez la communauté, et si elle ne voit pas son intérêt, personne ne va t'aider, ils ne vont pas te laisser coller. Le plus fort de ce projet est qu'il réunit les personnes. Il ne m'appartient pas, après, il leur appartient, à la fois dans les pays – dans la favela, au Kenya,... - et ici, où il va se dégrader avec le temps. L'important est que même quand elles disparaissent, les images restent dans les esprits, jamais plus vous ne verrez ces lieux avec le même regard !* » (JR, *Ibid*).

L'absence de scène séparant l'artiste et le public semble éclairer l'intention de l'artiste. Pourtant, il convient de s'intéresser de plus près aux participants de l'expérience : les femmes qui, photographiées, prennent part au discours accompagnant l'œuvre, mais aussi les spectateurs, de Rio de Janeiro aux rues de Paris où une partie des clichés pris dans le Morro da Providência a été exposée. Parmi les réactions du public parisien figure un certain étonnement. Un public « intrigué », qui se demande « *comment on peut laisser afficher des bandes de papier représentant des yeux sur les murs de la ville* », ou qui doute du sens de ces œuvres qui se détériorent rapidement, qui « *dégradent les beaux quartiers de Paris* », dont « *chaque passant peut emporter un bout avec soi* » et qui suscitent « *de nouveaux décors et de nouveaux regards* » (JR, 2010).

Pour les femmes photographiées dans leurs lieux de vie, les réactions invitent à explorer plus avant la capacité de ces œuvres non à générer un changement, mais à leur donner un souffle nouveau dans leur quotidien. Pour une partie des personnes interrogées sur place, cette initiative est bénéfique, « *pour la communauté, pour nos enfants, pour nous tous.* » (V.L. Maria, entretien septembre 2009) : « *On redécouvre notre morro, on montre notre univers, c'est une porte ouverte ... Tous ceux qui pensaient que cela n'existait pas, c'est ici, regardez ! C'est nous !* » (Roberto, entretien, septembre 2008). S'il ne s'agit pas d'une véritable transformation, l'initiative invite l'expression, au travers de regards empreints « *de la souffrance et de la joie qui en ressort, marquées dans*

nos yeux qui expriment la lutte des femmes pauvres du Brésil, qui est la lutte de toutes les femmes » (Roberto, *op.cit.*). « *J'ai besoin que cette photo soit ici, pour que tous les habitants du monde, ou du pays, même ceux qui passent devant ma photo se demandent qui je suis, ce que je fais dans la vie. (...). Je crois que je pourrai faire tout ce qu'un humain peut faire, je garde foi en la vie, j'ai espoir* », exprime une femme photographiée sur un train en Afrique du Sud, lors d'un entretien filmé avec l'artiste. L'art a pour objectif de susciter, chez les personnes confrontées ou participant à cette expérience artistique, une prise de distance par rapport à leur quotidien. Celle-ci a pour but de faire émerger public et participants comme sujets : le public parce qu'il est heurté dans ses habitudes, les participantes parce qu'elles prennent conscience de la singularité et de l'importance de leur existence.

Le caractère politique de l'expérience

Son inscription à l'articulation des domaines de l'art, du discours critique, résistant ou militant et de l'économie culturelle fait de l'expérience de JR le révélateur d'un mouvement qui contribue à faire évoluer les catégories attendues de l'action urbaine. Elle informe autant sur un nouveau type d'activisme urbain hybride que sur de nouveaux processus de médiation ou de compromis portés par des agents sociaux qui produisent (Hamel, Lustiger-Thaler et Mayer, 2000). Si l'artiste ne revendique pas une intention directement politique, il déclare néanmoins que son art implique non seulement lui-même et son équipe, en ce qu'ils engagent une démarche de rencontre avec les lieux et leurs habitants, mais aussi ces derniers, qui participent à l'initiative, la rendent possible et, souvent, la défendent. Une femme interrogée précise que ce qui compte, selon elle, dans ce type d'intervention extérieure est « *que l'on parle de nous* » (Maiza, entretien, septembre 2008). C'est donc la médiatisation plutôt que le discours engagé qui est ici souligné.

Ces éléments permettent de mettre en évidence la complexité inhérente aux projets artistiques mis en œuvre pour mettre l'accent sur les oublis des politiques sociales urbaines. Cet « art infiltré », comme il est défini par l'artiste, ne prétend pas changer le monde, il s'attache à le préciser. Il ne prétend pas non plus contribuer à révéler un axe possible pour que les sujets de la création puissent sortir des situations de précarité dans lesquelles elles se trouvent. Son ambition affichée apparaît plus modeste : « *les gens qui vivent avec le strict minimum, découvrent une chose absolument superflue. Mais ils ne se contentent pas seulement de voir, ils participent. Des vieilles dames deviennent des modèles d'un jour, des enfants se transforment en artistes pour une semaine.* » (JR, *ibid.*). En tout cela, une telle initiative empêche tout jugement définitif à son égard.

La stimulation de l'intérêt des habitants de la favela positionne l'artiste dans le rôle de levier de la mobilisation, contre le silence et l'invisibilité de catégories de personnes et de lieux qui demeurent largement situés loin des priorités esthétiques et politiques de la ville. Pourtant, cette action critique doit aussi être analysée à l'aune des logiques sociales contemporaines dans lesquelles s'observe une transformation des modes de la protestation politique, notamment traduite par une inter pénétration entre des logiques d'échelles et de natures différentes. Ceci renvoie à la possibilité nouvelle dans le contexte d'une « globalisation créative », étudiée par D. Cosgrove et L. de Lima Martins, de « faire et refaire activement le *genius loci* historique dans des lieux déterminés au travers d'une série d'interventions spatiales et d'événements performatifs qui peuvent être observés comme (...) postmodernes dans leur contenu et dans leur style » (Cosgrove et Martins, cités par Minca, 2001 : xxiv). Ce constat doit cependant être modéré à la lumière des

réflexions du géographe A.J. Scott qui pointait, à la fin des années 1990, les biais inhérents au mouvement de globalisation, notamment traduites par la puissance rhétorique qui accompagne des actions capables de mobiliser des artefacts culturels, de les médiatiser et de les transformer à des fins de consommation.

Ce type de réinterprétation du local bénéficie ainsi tantôt aux artistes eux-mêmes, tantôt à ceux qui sont considérés comme les publics, d'un point de vue économique comme sociopolitique (dans et hors du lieu). Dans ce cas, elle bénéficie en premier lieu à l'artiste. Elle n'est cependant pas sans effet local direct, en ce que la vente de photographies et de produits dérivés a été dans ce cas partiellement réinvestie dans la création d'un centre culturel dans la favela. Ainsi, après le départ de l'artiste, des plateformes nouvelles d'action sociale et culturelle sont établies. Reste à savoir si, dans le temps, la dynamique ne tendra pas à s'étioler, ce qui semble le cas deux ans après l'intervention. Comme avant, les acteurs sociaux se trouvent face à des difficultés d'accès à des moyens humains et financiers pour fonctionner, en dépit d'un équipement rendant possible la visibilité de l'action sociale dans la favela. Quant à de possibles reconfigurations territoriales, entendues ici sous la forme de sentiments d'appropriations vis-à-vis des lieux renouvelés, l'action, par son caractère temporaire, semble avoir seulement permis de générer un enthousiasme qui semblait largement affaibli, comme l'ont montré plusieurs visites dans la favela dans les mois suivant l'intervention.

« La protestation contre un monde désenchanté, les revendications d'authenticité, de créativité (...), la critique des inégalités et de la misère (...) sont des thèmes qui seraient intégrés par le capitalisme contemporain, offrant à leurs désirs d'autonomie et de créativité authentique sa "flexibilité" nouvelle, son appel à l'initiative individuelle et à la "ville par projet" » (Rancière, 2008 : 40). Le philosophe pose ici les termes d'un débat qu'il convient de poursuivre : celui qui, observant la contribution grandissante des artistes à l'espace public, tente de clarifier la portée de leurs expériences dans le permanent processus de construction démocratique. Sans pour autant, à ce jour, dépasser l'ambiguïté de ce mode d'intervention, par ailleurs clairement revendiquée par les artistes eux-mêmes, l'art ne pouvant faire que contribuer, au travers de la création et des lectures multiples auxquelles elle invite, à une réinterprétation du monde.

Dès lors, seule l'analyse des réseaux sociaux qu'ils structurent et mobilisent, de leurs conceptions de la résistance et du changement et de leur capacité à s'insérer dans les sphères médiatiques, culturelles en modifiant les politiques de représentations permet de rendre compte de la réalité multiple des expériences artistes et de leur possible portée politique. Reste que leur pouvoir d'action reste dépendant de la capacité de ses sujets à faire nombre, et à contribuer à remettre en cause les fondements actuels de la démocratie en définissant un nouveau projet sociopolitique.

CONCLUSION

L'étude du travail artistique conduit par JR dans le Morro da Providência à Rio de Janeiro a permis de présenter et de positionner le caractère plurivoque de l'expérience artiste. Eu regard aux relations que l'artiste établit avec l'espace, celui-ci devient le lieu d'une création aux dimensions esthétiques et aussi politiques.

L'artiste intervient avant tout au moyen d'une présence qui tend à rassembler, localement, fût-ce pour quelques jours, une partie des habitants de la favela. Cette présence est ainsi une rencontre humaine, dans un contexte où l'activité d'étrangers dans la favela reste rare, en dépit de l'organisation de circuits touristiques dans certaines

favelas de la ville. En effet, la valorisation touristique de ces espaces conduit souvent à les réifier, et se traduit par des visites éphémères, contraintes par des tours-opérateurs ou par des organisations non gouvernementales disposant elles-mêmes de peu de marges de négociation avec les pouvoirs criminels et policiers pour libérer l'accès à l'espace public. La distance qui existe entre l'artiste et les participants apparaît ainsi moins grande dans le quotidien de l'expérience que dans l'œuvre qui en résulte, aspect qui interpelle et qui stimule à la fois l'intérêt du public pour cette création et les débats qui l'animent. La production photographique contribue dès lors à élever les participants de la production – lieux et hommes – au rang de sujets.

Mais ces sujets spatiaux et sociaux n'apparaissent pas égaux devant l'œuvre. Il convient en effet de noter que la nécessité de la rendre visible conduit l'artiste à opérer une sélection à la fois sociale et spatiale. En effet, si de nombreuses photos d'enfants ont été exposées sur les murs de la favela tout au long de la mise en œuvre du travail photographique, le projet artistique et ses diverses valorisations (ouvrage, expositions, film) intéressent spécialement les femmes. Non que cela ne se justifie pas au regard de la position qu'elles occupent dans une société très largement dominée par les hommes. Les souffrances de la pauvreté et du manque d'accès aux soins et à l'éducation, les dangers du trafic de drogue ou de la violence policière, autant de sujets abordés au travers de l'expérience artiste de JR, touchent pourtant l'ensemble de la population *favelada*.

En vue d'attirer l'attention des habitants et de se montrer dans des lieux fortement contestés par des pouvoirs criminels et policiers, l'exposition occupe les parties les plus visibles du Morro da Providência. Ce choix relève d'une sélection de lieux d'intervention visibles de l'extérieur, des autres habitants de la ville et des médias, l'intervention devenant ainsi un événement tant artistique que social et critique.

Dès lors, bien que les postures, les modes d'actions et les ambitions initiatives diffèrent, les logiques de cette intervention ne diffèrent pas des projets de réhabilitation portés par les pouvoirs publics qui, du programme *Favela-Bairro* au projet *Cimento Social*, opèrent dans les lieux les plus visibles et s'engagent dans le champ de l'économie culturelle urbaine. De fait, ni les projets urbanistiques de la municipalité ni l'intervention artistique voulue contestataire n'agissent en direction des lieux les plus isolés et les plus pauvres, à l'exemple du quartier de la Pedra Lisa qui, plus encore que l'ensemble de la colline de la Providência, demeure un lieu oublié des politiques publiques et des interventions sociales. Reste que c'est l'ensemble de l'espace de la favela qui figure, dans les deux cas, au cœur du processus de création. Ses lieux sont à la fois les supports matériels qui la rendent possible, la favela dans son ensemble devenant la ressource spatiale à partir de laquelle des images et des imaginaires collectifs sont nourris, la pauvreté et l'injustice jouant ici un rôle majeur dans l'intérêt que le monde porte à cet art critique.

Au travers de la mobilisation et de l'activation de réseaux institutionnels, économiques et artistiques d'échelles multiples, et par une insertion éphémère ou temporaire dans les logiques sociales et politiques qui structurent l'espace de la favela, cet artiste contribue à révéler des réalités sociales parfois cachées, souvent instrumentalisées. Mais cette capacité à inscrire l'événement artistique au cœur d'une favela centrale dans l'espace urbain de Rio l'amène aussi à pouvoir valoriser économiquement sa production au moyen de la vente d'œuvres photographiques sur papier dont la valeur esthétique compte au moins autant que les scènes et les individus qui en constituent le décor. Dès lors, le sujet artiste émerge sur d'autres registres qui viennent renforcer son rôle : du culturel à l'économique, de l'esthétique au politique.

Cela témoigne d'une modalité d'intervention dans l'espace urbain qui offre de

nombreuses perspectives d'analyse. Par son occupation du terrain et par son investissement, mais aussi par le fait qu'elle soumet et confronte. Par une action non programmée, des images à la fois romantiques et polémiques aux regards extérieurs, elle revêt une dimension politique qui vient nourrir l'étude des mouvements sociaux urbains contemporains tournés vers « la résistance, l'affirmation de la liberté intransitive des hommes » (Revel & Negri, 2008 : 7). Peut-être même révèle-t-elle des manières de faire valoir « sa puissance d'invention subjective, sa multiplicité singulière, sa capacité à produire, à partir des différences, du commun » (*ibid.*).

Pour explorer plus loin les effets possibles de ces actions, il s'agirait de se demander ce qui différencie l'initiative de JR – exogène – avec d'autres types d'artivisme – endogènes celles-ci – conduites par des artistes issus de la favela ou par d'autres Brésiliens comme Deise Tigrone, MV Bill ou des auteurs de la marque Daspu. En dépit de créations artistiques et de relais institutionnels et économiques différents, il semble possible d'observer chez ces activistes des références et des volontés d'identification à une même culture résistante ou périphérique. Il n'en reste pas moins vrai que l'écho de ces initiatives dans la société, à la fois à l'échelle locale et globale, reste dépendant de l'origine de leurs instigateurs. Proche et lointain ne peuvent ainsi pas être confondus dans ces interventions, à la fois parce que la proximité géographique facilite les sentiments d'appropriation et les modes de diffusion de ces expressions, et parce que les codes esthétiques et sociaux des cultures périphériques sont nombreux et n'ont pas le même pouvoir signifiant partout. Ceci nous conduit à douter de l'existence d'unité de sens et de destins au sein d'une prétendue culture populaire globalisée.

Les formes artistiques de l'activisme et, avec elles, les modalités selon lesquelles elles se mêlent à la médiaculture et à l'industrie culturelle ouvrent ainsi un large champ d'étude à une géographie soucieuse d'analyser des formes renouvelées de mouvement social, à l'aune des liens intimes qu'elles établissent avec les lieux, supports et miroirs de subjectivités multiples.

Notes

ⁱ Lancé par la Municipalité de Rio de Janeiro en 1994 et largement financé par la Banque Interaméricaine de Développement (BID), ce programme, signifiant littéralement ville-quartier, a engagé de vastes travaux de réhabilitation dans plus de 300 favelas de la ville. Bien qu'ayant opéré de nombreuses transformations en matière d'implantation d'infrastructures sanitaires, il a subi de vives critiques, notamment par la Fédération des Associations de Favelas de l'Etat de Rio de Janeiro, en raison de son incapacité à stimuler le développement économique dans ces quartiers et à assurer leur régularisation foncière, deux objectifs pourtant clairement établis lors de sa définition. En outre, la question de la participation citoyenne, que nous avons envisagée dans d'autres travaux (Bauts et Gonçalves, 2009), est reconnue comme une grande faiblesse de ce programme.

ⁱⁱ Le Plan d'Accélération de la Croissance est le principal projet du second mandat de la présidence de Lula da Silva. Il engage un fort investissement en direction de la réhabilitation des zones d'habitat illégal.

ⁱⁱⁱ Les quartiers composant la zone portuaire et le Centro de Rio de Janeiro détiennent le nombre le plus élevé d'édifices inoccupés de la ville. Ce phénomène est en partie la conséquence de la perte du statut de capitale par Rio en 1960, donnant lieu au départ de la plus grande partie des administrations fédérales vers Brasília, nouvelle capitale nationale, et de la délocalisation de nombreux sièges d'entreprises vers São Paulo, ou même, à moins grande échelle, vers les nouveaux quartiers de Rio. Le centre subit une réelle décentralisation économique. Il tombe peu à peu à l'abandon, délaissé par les classes encore économiquement actives en son sein. La conséquence directe est un phénomène déjà observé dans de nombreuses métropoles, baptisé « décadence du centre ». Pour plus de détails sur les dynamiques urbaines à Rio de Janeiro, voir notamment Abreu (1997) et Moreira (2005).

^{iv} Parmi les travaux pionniers faisant état de la marginalité associée aux quartiers pauvres au Brésil, voir PERLMAN, J. (1976) *The Marginality. Urban Poverty and Politics in Rio de Janeiro*, Berkeley, Univ. of California Press.

^v Plusieurs projets de rénovation et de reconversion de cet espace ont été définis depuis plusieurs années à l'initiative de la municipalité de Rio. Ils se sont traduits par un « plan de revitalisation de la zone portuaire » (*Plano de revitalização da zona portuaria*, 2003).

- ^{vi} Pour une présentation du projet par la municipalité de Rio, voir le site : <http://www.portomaravilhario.com.br/> [Consulté le 10 octobre 2010].
- ^{vii} Le phénomène de violence urbaine est central pour comprendre les logiques à l'œuvre dans la ville de Rio. À titre d'illustration, entre 1978 et 2000, 49.913 personnes ont été tuées par des armes à feu à Rio de Janeiro, tandis que les estimations officielles affirment que les conflits en Colombie n'ont fait que 39.000 morts entre 1964 et 2000. Il souligne également que les conflits au Sierra Léone ont probablement fait plus de 11.000 morts dans les années 1990, tandis que le nombre de morts par armes à feu à Rio de Janeiro s'élevait à 23.480 entre 1991 et 1999 (Dowdney, 2004 :118-119).
- ^{viii} L'organisation du Forum urbain Mondial, en 2010, a donné lieu à de vifs débats autour du droit à la ville pour tous, qui figure au cœur du projet démocratique brésilien, présent notamment dans la Constitution fédérale de 1988.
- ^{ix} A. Bosi, qui s'est prêté à une analyse fine de la culture brésilienne, la définit ainsi : « Si par le terme culture nous entendons un héritage de valeurs et d'objets partagé par un groupe humain d'une relative cohésion, nous pourrions parler d'une culture savante brésilienne, centralisée dans le système éducationnel (et principalement dans les universités), et d'une culture populaire, pour l'essentiel illettrée, qui correspond aux *mores* matériels et symboliques de l'homme de la campagne, du sertão ou de l'intérieur, et de l'homme pauvre des banlieues qui n'a pas encore été totalement assimilé par les structures symboliques de la cité moderne. » (Bosi, 2000 :364). Il convient néanmoins de ne pas considérer la culture populaire comme un tout unifié ce qui, selon H. Bazin (2009), contribuerait à « une vision folkloriste oscillant entre populisme et misérabilisme » définissant la culture populaire dans le cadre d'une « chosification culturelle » Bazin, 2009 :27).
- ^x L'histoire de la zone portuaire de Rio de Janeiro montre le caractère central qu'il occupe dans la construction urbaine. Pour de plus amples détails sur ce point, voir notamment Thiesen I., Barros L.O.C. et Santana M.A., (orgs.), 2005, *Vozes do Porto : memoria e historia oral*, Rio de Janeiro: DP&A, 212 p.
- ^{xi} À l'exemple de l'association des habitants de Gamboa (*Associação dos moradores do bairro da Gamboa*) ayant largement contribué en 2000 à faire annuler le projet d'implantation du musée Guggenheim, prévu sur l'un des quais d'arrivée des paquebots de croisière au moyen d'un discours identitaire virulent accusant ce projet de permettre l'accès à la culture aux seules élites urbaines et aux touristes.
- ^{xii} Pour une analyse des résultats de cette enquête, voir Bautès, 2008.
- ^{xiii} Une partie des équipements olympiques est prévu dans la zone ouest (Zona Oeste) de la ville, autour de Jacarepagua.
- ^{xiv} Vaste complexe de spectacles et d'expositions autour du carnaval implanté dans la zone depuis 2006. Il vise à rassembler les 14 écoles de samba de première division engagées dans la compétition du Carnaval de Rio, à la fois leur permettant d'abriter leurs ateliers de fabrication de chars et de médiatiser leurs activités par l'ouverture au tourisme et la vente de produits dérivés.
- ^{xv} Ce quartier a fait l'objet, en 1998, d'un projet de coopération technique entre la mairie de Rio et le Gouvernement français (experts issus du Ministère de la Culture et de l'Équipement) autour de la récupération d'édifices patrimoniaux. Engagé pour trois ans, ce projet engageait une réflexion pionnière sur la conservation du patrimoine bâti dans la ville.
- ^{xvi} Programme de réhabilitation portée par le Ministère de la ville (*Ministerio da Cidade*) en collaboration avec l'armée, chargée d'assurer la sécurité durant les phases de travaux.
- ^{xvii} L'accord incluait le Ministère de la Ville, le bataillon de l'école d'ingénierie (Bese) et la Commission Régionale des Travaux de la Première Région Militaire (CRO/1).
- ^{xviii} Pour des détails sur la démarche et les axes de la controverse entourant ce projet, voir notamment : <http://www.desenvolvimentistas.com.br/desempregozero/2007/12/projeto-cimento-social/> [Consulté le 06 avril 2008].
- ^{xix} <http://www.tedprize.org/congratulations-to-the-2011-ted-prize-winner-jr/>
- ^{xx} <http://arts.fluctuat.net/blog/41689--radicant-de-nicolas-bourriaud-l-art-a-l-ere-de-la-globalisation.html> [Consulté le 10 octobre 2010].
- ^{xxi} Le Groupement d'Intérêt Public (GIP) « Institut des Villes » a été créé en 2001 avec la mission de « diffuser une culture urbaine partagée » et de se constituer en un lieu de débats et de propositions sur les politiques urbaines. Considérant sa convention constitutive comme étant arrivée à son terme, il a été clôturé en février 2010.
- ^{xxii} La publication prochaine de l'ouvrage éponyme (28 octobre 2010, éditions Alternatives), témoigne de l'attention croissante que revêt cette forme d'expression artistique en France.
- ^{xxiii} Tandis que cette habitation a été démontée et reconstruite à l'identique sur les lieux d'exposition (Rio: Casa França-Brasil et Paris: Pavillon de l'Arsenal), une partie du financement de ces événements a permis la construction d'un logement neuf destiné aux propriétaires, en lieu et place de leur habitation précédente.
- ^{xxiv} http://lacaution.crakedz.com/?__store=cau_fr : site Internet du groupe « La Caution ». Page consultée le 12 octobre 2010.

Références bibliographiques

- ABREU, Mauricio (1997) A evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Iplan, RH.
- ARANTES, Otilia (2000) Uma estratégia fatal. A cultura nas novas gestões urbanas. Dans Odilia Arantes, Carlos Vainer, Erminia Maricato dir. A cidade do pensamento unico: desmanchando consensos. Petrópolis, Vozes, pp. 11-74.
- ARDENNE, Paul (2002) Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation. Paris, Flammarion.

- ARDENNE, Paul (2009) Art et politique. Ce que change l'art contextuel. L'art même, 14. Ministère de la Communauté française de Belgique. [en ligne]. <<http://www2.cfwb.be/lartmeme/no014/pages/page1.htm>> [Consulté le 21 avril 2010].
- BAUTES, Nicolas et VALETTE, Elodie (2010) The innovative and normative role of culture in urban development policies. Questioning « peripheries » in urban spaces of Brazil and Portugal. Dans Marcio Valença (dir.), *Urban Developments in Brazil and Portugal*, New York, Nova Science Publishers (à paraître)
- BAUTES, Nicolas et GONÇALVES, Rafael Soares (2009) Il processo partecipativo nei programmi di risanamento delle favelas a Rio de Janeiro: fondamenti e pratiche. Bollettino della società geografica italiana, Roma - serie xiii, vol. ii, p.5-12
- BAUTES, Nicolas et REGINENSI, Catherine (2008) Marge(s) dans la métropole de Rio de Janeiro : du désordre dans l'urbain à la mobilisation de ressources. *Autrepart*, 47, Variations et dynamiques urbaines, Paris, IRD : 149-168.
- BAUTES, Nicolas (2008) Para além do espetáculo. Resiliência e desvios em torno de um projeto de valorização de favela. Dans Maria de Fatima Marques Cabral Gomes, Lenise Lima Fernández et Rosemere Maia (dir.), *Interlocuções Urbanas: Cenários, enredos e atores*. Rio de Janeiro, Arco Iris.
- BAUTES, Nicolas, (2005) Modalidades de visibilidade e contradições da política de requalificação urbana de um espaço marginalizado : estudo de caso do Morro da Providencia (Rio de Janeiro). Dans Marcio Valença dir. *Globalização e Marginalidade*. Natal, UFRN Edições/UGI.
- BAZIN, Hughes (2009) Quels espaces populaires pour la culture, *Mouvements*, 57, janvier-mars, p. 57-66.
- BERDOULAY, Vincent (1997) Le lieu et l'espace public. *Cahiers de Géographie du Québec*, 41(114) : 301-309.
- BLANC, Nathalie et LOLIVE, Jacques dir. (2004) La part esthétique de la ville. *Cosmopolitiques*, 7 : 68-73.
- BLANC, Nathalie et LOLIVE, Jacques (2007b) Les subjectivités cosmopolitiques et la question esthétique. Dans Jacques Lolive et Olivier Soubeyran dir., *L'émergence des cosmopolitiques*. Paris, La Découverte.
- BERENSTEIN-JACQUES, Paola (2001) Les favelas de Rio: un enjeu culturel. Paris, L'Harmattan.
- BIANCHINI, Franco et PARKINSON Michael, dir. (1993) *Cultural policy and Urban Regeneration: the West European Experience*. Manchester, Manchester University Press.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa, org. (2004) *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- CASACUBERTA, David, (2003) Las relaciones entre política y arte en red: descubra las 9 diferencias. *Artnodes* [en ligne]. <<http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/dcasacuberta1003/dcasacuberta1003.html>> [Consulté le 10 octobre 2010].
- DIAS, Angela Maria, GLENADEL, Paula, orgs. (2004) *Estéticas da crueldade*, Rio de Janeiro, Atlantica.
- DUBET, François (1995) *Sociologie de l'expérience*. Paris, Seuil.
- F.U.M. (Forum Urbain Mondial) (2010) Métropole solidaire. [en ligne]. <<http://metropolesolidaire.net/node/49>> [Consulté le 19 avril 2010].
- GUMUCHIAN Hervé et PECQUEUR, Bernard (2007), *La ressource territoriale*. Paris, Economica, 166 p.
- HAMEL, Pierre, LUSTIGER-THALER, Henri, MAYER, Margit (2000) *Urban Social*

Movements. Local Thematics, Global Spaces, Urban Movements in a Globalising World. New York, Thaler and Margit.

HAMEL, Pierre, MAHEU, Louis, VAILLANCOURT, Jean-Louis dir. (2000) Présentation du numéro : repenser les défis institutionnels de l'action collective. *Politique et Sociétés*, 19(1) : 3-25. [en ligne]. <<http://id.erudit.org/iderudit/040206ar>>

JAMESON, Fredric (2001) A cultura do dinheiro, Rio de Janeiro : Vozes.

JR (2009a) Entrevue, *O Globo*, 22/04/2009 [en ligne].

<<http://oglobo.globo.com/cultura/rioshow/mat/2009/04/20/fotografo-frances-jr-expoe-espalha-pelo-rio-seus-retratos-de-mulheres-da-providencia-755354903.asp>> [Consulté le 12 novembre 2009].

JR (2010a) <<http://www.tedprize.org/congratulations-to-the-2011-ted-prize-winner-jr/>> [en ligne]. [Consulté le 12 octobre 2010].

JR (2010b) <<http://www.jr-art.net>> [en ligne]. [Consulté le 12 novembre 2009].

JR (2009b) <<http://jr.blogs.liberation.fr>> [en ligne]. [Consulté le 12 novembre 2009].

JR (2009c) <<http://www.womenareheroes-paris.net/fr/2009/10/14/video-une-nuit-avec-jr/>> [en ligne]. [Consulté le 12 novembre 2009].

KAHN, Frédéric, (2003) L'invention quotidienne du monde, *Mouvement*, 23, juillet-août. Cahier spécial : La ville aux artistes. Approche d'une nouvelle urbanité, les motifs d'une possible utopie.

KONG, Lily (2000) Culture, economy and policy: trends and developments. *Geoforum*, 31, 385-90.

LAGESSE, Guy-André (2003) L'artiste construit des environnements paradoxaux et accueillants. *Mouvement*, 25, novembre-décembre.

LEMOINE, Stéphanie, OUARDI, Samira (2010) *Artivisme*. Paris : Alternative.

MACE, Eric, MALABOU, Catherine (2008) Les médiacultures, un changement ou un paradigme, *Forum Liberation* « Vive la culture », Paris : Théâtre des Amandiers, 14 juin, [en ligne]. <<http://www.arte.tv/fr/Videos-sur-ARTE-TV/2151166,CmC=2086182.html#>> [Consulté le 10 octobre 2010].

MACE, Eric (2006) Mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique et les médiacultures ». Dans Eric MAIGRET et Eric MACE dir., *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris, Armand Colin.

MOREIRA, Clarissa da Costa (2005) *Cidade contemporânea entre a tabula rasa e a preservação. Cenários para o Porto do Rio de Janeiro*. São Paulo, Universidade de São Paulo, UNESP, Arquitetura e Urbanismo.

NEGRI, Antonio et COCCO, Giuseppe (2007) *GlobAL. Luttés et biopouvoir à l'heure de la mondialisation : le cas exemplaire de l'Amérique latine*. Paris, Editions Amsterdam.

PAQUET, Suzanne (2008) Usage, présence ou résistance: l'art et les artistes dans l'espace public urbain. Actes du colloque Arts et territoires : vers une nouvelle économie culturelle ? 76^{ème} congrès de l'ACFAS, Québec, 6-7 mai 2008, Institut National de la Recherche Scientifique.

PAQUET, Suzanne (2009) Violence d'un médium ou tyrannie paysagère *Cahiers de Géographie du Québec*, 53(150), décembre 2009 : 441- 454.

PECQUEUR, Bernard (2005) Les territoires créateurs de nouvelles ressources productives: le cas de l'agglomération grenobloise. *Géographie, Economie, Sociétés*, 7(3) : 255-268.

PETERSEN, Lu (2003) *Das remoções à Célula Urbana: evolução urbano-social das favelas do Rio de Janeiro*. Cadernos de Comunicação da Prefeitura do Rio de Janeiro.

PETRESCU, Doina, QUERRIEN, Anne et PETCOU, Constantin (2008) *Agir urbain. Multitudes*, 1(31) : 11-15.

POWER, D. & SCOTT, A.J., (2004) *Cultural Industries and the Production of Culture*.

New York, Routledge.

RABHA, Nina (1985) *Cristalização e Resistência no Centro do Rio de Janeiro*. *Revista Rio de Janeiro*, 1(1) : 35-44.

RANCIERE, Jacques (2008) *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique.

RANCIERE, Jacques (2004) *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.

REVEL, Judith, NEGRI, Toni (2008) *Inventer le commun des hommes*, *Multitudes*, 1(31) : 5-10.

SCOTT Allen J., LERICHE Frédéric (2005) *Les ressorts géographiques de l'économie culturelle. Du local au mondial*. *L'Espace Géographique*, 3 : 207-222.

SCOTT, Allen J. (2000) *The Cultural Economy of Cities: essays on the geography of Image-Producing Industries*. Londres, Sage.

SCOTT, Allen J. dir. (1991) *The limits of globalization. Cases and arguments*. New York : Routledge.

VILLAÇA, Nizia Maria Souza (2008) *Comunicação, consumo e políticas periféricas, Cenários da Comunicação*, São Paulo, 7(1), p.75-82.

VILLAÇA, Nizia Maria Souza (2006) « Culture funk et identité féminine à Rio de Janeiro », *Colloque international La fête au présent. Mutation des fêtes au sein des loisirs*, Nîmes, Centre Universitaire Vauban, 14,15 et 16 septembre.

VILLAÇA Nizia Maria Souza & CASTILHO Kathia, éds. (2006) *Plugadas na moda*. São Paulo, Editora Anhembi Morumbi.

YUDICE, George (2003) *The expediency of culture : Uses of culture in the global era*. Durham, Duke University Press.

Documents

Document 1 : *Cidade do Samba* (Cité de la samba), 2005 (photo. N.Bautès, sept. 2007)

Document 2 : *Les images du projet 28 mm Women*, visibles et soumises à l'épreuve du temps (photo. N.Bautès, août 2008)

Document 3 : *Femme photographiée par l'artiste JR interviewées par des journalistes français*, août 2008 (photo. N.Bautès, 2008)

Document 4 : *Maison de bois de la favela Morro da Providência, Pavillon de l'Arsenal, Paris, Nuits Blanches 2009* (photo. N.Bautès, oct. 2009)